

Jeu

« Comme il vous plaira »

Benoît Melançon

Numéro 60, 1991

URI : id.erudit.org/iderudit/27593ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN 0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Melançon, B. (1991). « Comme il vous plaira ». *Jeu*, (60), 131–134.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1991

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

«L'esthétique hausvatérienne postule deux données fondamentales : la rupture, la mobilité (physique aussi bien qu'identitaire). Dans sa dimension temporelle, la rupture se traduit par un recours constant à l'anachronisme. Ainsi, les comédiens de *Comme il vous plaira* portent des costumes de diverses époques et de divers styles.»
Photo : Bruno Braën / Clair Obscur.



«comme il vous plaira»

Texte de William Shakespeare; traduction de Normand Chaurrette.
Mise en scène : Alexandre Hausvater, assisté d'Hélène Turp et de Pierre Lavergne; musique : Marco Giannetti; scénographie : Lucie Johnson; plans généraux : Jean-François Martin; dessin-cadre : Denis Simard; éclairages : Sylvain Letendre; manipulation de l'éclairage : Colette Drouin; costumes : Lucie Johnson et Hélène Turp, assistées de Sheida Smojai; masques : Nathalie Marci; maquillage et coiffure : Charles Tremblay; son et régie : Hélène Turp. Avec Josée Allard (Audrey), Yvan Benoit (Orlando), Carole Chatel (la duchesse Frédérick, Phebe, Amiens), Isabelle Côté (Charles la lutteuse, l'ours, le cerf, l'Hymen), Robert Daviau (Jacques), Daniel Desputeau (Oliver), Maryse Gagné (Célia), Sophie Lorain (Rosalind), Pierre Lavergne (le duc aîné), Marcel Pomerlo (Touchstone) et Marco Ramirez (Lebeau, Sylvius). Production de l'Archipel, présentée au Restaurant-théâtre la Licorne du 21 février au 30 mars 1991.

la scène est aussi un stage

Dans son édition du 11 mars 1991, le journal des étudiants de l'Université de Montréal, *Continuum*, consacrait un article à la plus récente création d'Alexandre Hausvater, une traduction de *As You Like It* (1599-1600) de Shakespeare. Philip Wickham y déplorait les «effets comiques superflus» de la production de la compagnie de l'Archipel et s'en prenait au fait que le metteur en scène avait privilégié la parodie

plutôt qu'«une mise en situation simple et sans encombre», le spectaculaire plutôt que la fidélité théâtrale. Le titre de la recension parlait de lui-même : «La scène n'est pas un *stage*». Or, il se trouve que pour apprécier le travail d'Hausvater, il importe, bien au contraire, d'accepter *a priori* qu'elle soit aussi un *stage* : l'esthétique de tous ses spectacles repose sur cette équivalence. La refuser, c'est, au départ, dénier tout intérêt à la production.

L'esthétique hausvatérienne postule deux données fondamentales : la rupture, la mobilité (physique aussi bien qu'identitaire). Dans sa dimension temporelle, la rupture se traduit par un recours constant à l'anachronisme. Ainsi, les comédiens de *Comme il vous plaira* portent des costumes de diverses époques et de divers styles (une robe fourreau, des uniformes militaires, des hardes multicolores), dont certains contemporains, et non des costumes historiques. Ces costumes ne sont pas pour autant réalistes : l'ancrage chronologique du texte shakespearien est gommé, sans toutefois qu'une autre temporalité unique ne lui soit substituée. Ni

clairement de l'Angleterre élisabéthaine, ni précisément du monde contemporain, les costumes évoquent à la fois ces moments et les années 1930 : feutres noirs, complets sombres, etc. Comme c'est souvent le cas chez Hausvater, le spectateur ne peut s'empêcher de songer au cinéma muet et à l'esthétique brechtienne (ou du moins à l'image que l'on donne le plus volontiers de celle-là). La conception musicale n'échappe pas à cette résolution de rompre avec la stricte temporalité, qui mêle musique de cabaret, accordéon, air classique, *soft rock* et bien d'autres choses encore. Certains accessoires (revolver, fusil, microphone) appartiennent également à des époques qui ne sauraient être celle de l'action de la pièce. Un personnage reçoit même un télégramme! La traduction de Normand Chaurette, qui a par ailleurs largement modifié l'ordre et le contenu de la version anglaise, relève, à certains égards, de la même volonté d'étrangeté : telle plaisanterie sur les pauses syndicales n'est pas plus shakespearienne que l'emploi du verbe «écrapouiller» ou de

l'apostrophe «monsieur le virus».

La rupture linguistique n'est cependant pas uniquement anachronique. De façon analogue à Shakespeare, le traducteur utilise souvent, pour de courtes phrases, la redondance du français et de l'anglais : «Rien. *Nothing*», voire leur fusion : un personnage est «*full* de rire». Rosalind et Célia, qui sont cousines, s'appellent *coz*, comme dans l'original. En guise de prologue, un texte de la septième scène du deuxième acte est lu en anglais, par une voix *off*; c'est le célèbre passage où Jacques déclare : «All the world's a stage // And all the men and women merely players.» On ne peut s'empêcher de se demander de quelle rupture se réclament les concepteurs en choisissant de fondre l'anglais et le français, ne serait-ce que partiellement, dans le Québec de 1991...

La rupture, en tant que choix esthétique, ne se manifeste pas que sur le plan de la temporalité ou de la langue : même l'identité sexuelle est mou-



«Comme c'est souvent le cas chez Hausvater, le spectateur ne peut s'empêcher de songer au cinéma muet et à l'esthétique brechtienne (ou du moins à l'image que l'on donne le plus volontiers de celle-là).»
Photo : Bruno Braën / Clair Obscur.

vante, elle n'est pas *une*. Le lutteur Charles est joué par une femme, ce qui a pour effet de sexualiser ce qui n'était à l'origine qu'un combat entre Orlando et lui. Le duc Frédéric devient une duchesse, mais qui porte des vêtements d'homme. Sylvius, le berger, est efféminé et zézayant. Rosalind se déguise en homme et se fait appeler Ganymède; c'est sous cette identité d'emprunt qu'elle teste l'amour d'Orlando. Si le désir est représenté, si les caresses sont nombreuses, la sensualité n'a pas de lieu fixe : sur une scène où se trouvent le plus souvent de nombreux personnages, et ce, même quand l'action ne nécessite pas leur présence, elle circule, valeur universelle cherchant un corps, n'importe lequel, où s'inscrire. Cette circulation du désir, dont l'androgynie est le signe tangible, permet de souligner l'éclatement, déjà présent chez Shakespeare, des frontières du rêve et de la réalité, ce qui s'impose lorsque l'on est transporté dans une forêt enchantée où les ducs déchus accrochent des poèmes aux arbres («O Rosalind! these trees shall be my books») et où les hommes tombent amoureux des biches (c'est le cas du mélancolique Jacques).

La musique constitue toujours un élément important chez Hausvater. Mêlant, on l'a vu, des airs venus de diverses époques et de divers horizons, elle tire la représentation théâtrale soit vers le spectacle de cabaret, soit vers la danse. Cette sarabande amoureuse que constitue *Comme il vous plaira* était ainsi rendue par une série de chants (collectifs ou individuels) et par la stylisation des gestes : le combat entre Orlando et Charles est un ballet expressionniste, et les déplacements des personnages sont soumis à une précise chorégraphie. La théâtralité exige, selon Hausvater, ce mouvement rythmé des corps dans l'espace. L'importance accordée à la mobilité se conforme tout à fait à l'esthétique shakespearienne, les thèmes du bannissement (du duc aîné, d'Orlando, de Rosalind) et du voyage (Rosalind, Célia et Touchstone fuient le château de Frédéric pour se réfugier dans la forêt d'Ardenne, où ils trouvent l'amour) y jouant un rôle déterminant.

Comme plusieurs pièces québécoises récentes et comme les productions antérieures d'Hausvater, le spectacle de l'Archipel fait appel à nombre de

signes empruntés à l'imagerie cinématographique. Du fond de la scène, un diaphragme domine le décor. S'il est vrai qu'il se transforme parfois en miroir (ce qui réintroduit le thème de l'identité) ou en horloge (le temps passe), il reste qu'il évoque d'abord et avant tout le cinéma : au début de la pièce, une caméra ancienne se trouve à l'avant-scène et, tout au long des deux heures que dure la soirée, on la voit réapparaître. Dans *Continuum*, Philip Wickham associait même le décor, constitué de trois arches de dimension décroissante, à cette caméra, mais vue de l'intérieur. Ce théâtre veut donner à voir, mais en ne cessant de montrer qu'il est une forme de représentation : il ne s'agit pas d'un théâtre d'identification ou d'imitation.

Devant un spectacle d'Alexandre Hausvater, le spectateur n'oublie jamais, en effet, qu'il est au théâtre; on a d'ailleurs souvent parlé, à cet égard, de distanciation. Sans aller jusque-là, on notera que son *Comme il vous plaira*, comme ses autres créations, est un texte sur la représentation. Le récit d'un des personnages, par exemple, est mimé par les autres, et les accessoires qu'ils utilisent leur sont passés au travers d'un guichet qui remplace alors le diaphragme. Le jeu est souvent outré, voire caricatural : c'est notamment le cas pour la déesse Hymen lors du *happy ending* (quatre mariages sont alors célébrés). Le décor, généralement vide d'accessoires et représentant aussi bien la cour de Frédéric que la forêt d'Ardenne, comporte un certain nombre de vitraux ou de cadres vides montés sur des rails surplombant la scène; l'apparition de ces éléments du décor se fait à vue, comme s'il convenait constamment de briser l'illusion réaliste, tout en créant une suite de tableaux vivants. Au début du spectacle, les comédiens tirent d'une valise les accessoires qui les caractériseront tout au long de la pièce (Touchstone, le bouffon, se promène, par exemple, avec à la main un crâne doré, préfigurant Hamlet); à la fin, ils remettent ces accessoires dans la même vieille valise. Le spectacle est terminé, chacun reprend ses billes. Théâtre dans le théâtre, le chassé-croisé amoureux est un spectacle qui se montre tel : «This wide and universal theatre // Presents more woeful pageants than the scene // Wherein we play in.» La portée politique de cette désignation,

dont on se targue dans le programme, reste toutefois bien obscure.

Déjà, en créant son *Hamlet* en 1982¹, Hausvater avait choisi de secouer l'œuvre de Shakespeare, de la soumettre aux préceptes esthétiques qui sont les siens, de faire en sorte que le spectateur ne se laisse jamais prendre à la transparence de la représentation (sans pour autant jouer la carte de l'austérité ou du didactisme). Il ne fait pas autre chose aujourd'hui avec *Comme il vous plaira*. Quiconque refuse ce parti pris ne verra, dans cette production, que tape-à-l'œil esthétique. La scène, pour Hausvater, et il ne cesse de le répéter, est un *stage* sur lequel s'agitent des personnages cherchant la nature du théâtre en le pratiquant, refusant de se cantonner dans un seul registre. Shakespeare l'avait dit avant lui.

benoît melançon



«the death of rené lévesque»

Texte de David Fennario. Mise en scène : Paul Thompson; décor et costumes : Marcel Dauphinais; éclairages : Guy Simard; musique originale : Marcel Aymar; chansons : David Fennario; conception sonore : Mike O'Hara. Avec Jacques Beaubien, Marcel Aymar, Alpha Boucher, José La Bossière, Lucie Routhier et Maurice Roy. Production du Centaur Theatre, présentée du 5 février au 24 mars 1991.

la mort d'un rêve

What's in a title? Tout de go, disons que pour David Fennario, la mort de René Lévesque symbolise la mort d'un rêve, celui d'un Québec qui eût été plus social-démocrate que souverain. C'est à la mort de ce rêve, bien plus qu'au rôle historique de l'homme politique, qu'il invite à réfléchir par sa pièce, qu'il a voulu explicative et persuasive, mais qui s'avère didactique et hasardeuse, tant les prémisses et les conclusions, aux relents doctrinaires, sont discutables.

Dans un décor très simple représentant la plateforme d'un lieu de rassemblement (on pensera immédiatement au Centre Paul-Sauvé où tant de réunions péquistes ont eu lieu), au-dessus de laquelle s'affiche une immense photographie de René Lévesque, avec un fleurdelisé et des plantes vertes comme seule décoration, on assiste à une série de monologues de personnages qui, chacun leur tour, dans les coulisses, avant d'aller au microphone témoigner de ce que René Lévesque fut pour eux, réfléchissent à leurs rapports avec ce chef politique charismatique. Ils sont cinq : deux femmes et trois hommes, et semblent avoir été choisis par Fennario pour personnifier différentes tendances sociales. Une avocate, qui avoue avoir été attirée par des idées révolutionnaires quand elle était étudiante (ou était-ce par les étudiants qui prônaient ces idées?), mais qui déclare aujourd'hui «aimer parler un bon français et aimer Outremont». Un banquier péquiste qui se préoccupe surtout de la marge de crédit du

1. Voir l'article de Paul Lefebvre dans *Jeu* 26, 1983.1, p. 103-111.